

## Editorial

### Mit Kunst begeistern

Liebe Leserinnen und Leser

Die diesjährige Biennale Paris war für mich ein inspirierendes Erlebnis, das einen nachhaltigen Eindruck auf mich gemacht hat. Noch selten habe ich an einer Messe teilgenommen, an der ich so ein überwältigendes Engagement für die Kunst gespürt habe, sowohl von offizieller Seite als auch seitens des Publikums. Zwei Beispiele: An der *Soirée de gala* für geladene Gäste aus Politik, Wirtschaft und der Kunstszene spielte die *Garde républicaine*, die an Anlässen von nationaler Bedeutung auftritt, den ganzen Abend vor dem Grand Palais, wo die Biennale stattfand. Eine solch grossartige Geste des Willkommens durch den Staat an einer Kunstmesse ist kaum zu übertreffen. Vielleicht noch beeindruckender war der Besucheransturm auf die Biennale, als am Samstag, dem 15. September im Rahmen der *Journées du patrimoine* die Messe kostenlos be-

sucht werden konnte. Es bildete sich vor dem Grand Palais eine Schlange von über 600 m Länge und die Besucher nahmen die eineinhalb Stunden Wartezeit geduldig in Kauf. An diesem Tag besuchten rund 15'000 Menschen die Messe. Überhaupt war die Biennale Paris 2018 ein Publikumserfolg und konnte mit 53'244 Besuchern eine Zunahme von über 60 % im Vergleich zum Vorjahr verzeichnen. An der *Journée du patrimoine* kam ein breitgefächertes Publikum. Es war schön, seine spontane Begeisterung für die Kunst mitzuerleben. Ich erinnere mich an zwei junge Frauen, die den antiken Schmuck bestaunten und völlig fassungslos waren, als ihnen plötzlich bewusst wurde, welche Zeitspanne zwischen ihnen und den Schmuckstücken lag, die sie im Hier und Jetzt anprobieren konnten.

Von den vielen schönen und überraschenden Begegnungen an dieser Messe möchte ich noch eine mit Ihnen teilen. Ob ich in einer halben Stunde am Stand sein werde, es sei wichtig, hiess es. Und plötzlich stand die *Première dame de France*, Brigitte Macron,



in ihrem ikonischen blauen Kleid vor mir, begleitet von ihrer Entourage. Nun musste ich improvisieren: Wie vermittelt man einer hervorragend ausgebildeten, intelligenten Person in wenigen Minuten, was das Wesentliche an der Kunst der Antike ist? Was ist an der Antike so lebendig, dass sie uns heute noch berührt?

Die Vermittlung erachte ich als eine der wichtigsten Aufgaben eines Kunsthändlers. Es gilt, in der kurzen Zeit, während der ein Messebesucher der antiken Kunst seine Aufmerksamkeit schenkt – gewissermassen das Türchen einen Moment öffnet – einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Denn es ist wichtig, dass der Einzelne sich dessen bewusst wird, dass auch er die Aufgabe hat, die Vergangenheit zu bewahren. Diese Aufgabe kann nicht einfach an den Staat delegiert werden.

Ohne zu überlegen, habe ich meiner Besucherin eine Augenschale des Oltos in die Hände gelegt. Ich staune immer wieder darüber, wie durch die direkte Berührung eines Objek-

tes sich schlagartig ein Bewusstsein für die Meisterschaft des Werkes einstellt. Was sonst komplex und schwierig zu erklären ist, wird sofort intuitiv erfasst. Das haptische Erlebnis ist zentral und es ist ein grosses Privileg des Händlers, dass er, anders als in einer musealen Ausstellung, es zulassen darf, dass die Besucher die Kunstwerke anfassen – und somit auf ganz andere Weise erfassen können.

Die Begeisterung und Emotionen, die dadurch ausgelöst werden, bereiten den Weg zum intellektuellen Verständnis, weshalb die Kunst und Kultur der Antike auch heute eine Existenzberechtigung haben, ja mehr noch, fürs heutige Dasein notwendig sind.

*Jean - David Cahn*

Für Sie entdeckt

# Von der Polis zum Königtum

## Münzen – Identitätsträger oder Machtsymbol? (Teil 1)

Von Gerburg Ludwig



Abb. 1-2: TETRADRACHME, SYRAKUS. G. 20 g. Dm. max. 2,5 cm. Silber. Sizilien, Syrakus, um 445 v. Chr. CHF 9'600

Könnten Sie immer spontan angeben, was die Vorder- und Rückseiten der Münzen zeigen, die Sie täglich in die Hand nehmen? Wir nutzen sie so selbstverständlich; jedoch geht ihre Bedeutung über den Geldwert hinaus: Sie zeigen ein Stück Politik, Geschichte, Kultur oder Architektur Ihres Landes, sind also Identitätsträger. Griechische oder zyprische Münzen tun dies mit Reminiszenz an die eigene antike Geschichte: Athens Eule mit Ölzweig (5. Jh. v. Chr.) auf der griechischen Ein-Euro- oder das chalkolithische Idol von Pomos (um 3000 v. Chr.) auf der zyprischen Ein- und Zwei-Euro-Münze. Ein weiterer Fall: Die griechische 100-Drachmen-Banknote von 1927 rezipierte anlässlich der Verabschiedung einer neuen Verfassung Vorder- und Rückseite eines Staters der Delphischen Amphiktyonie, eines Städtebundes, der für das Heiligtum zuständig war: Die Vorderseite zeigt den auf dem delphischen Omphalos sitzenden Apollon, die Rückseite Demeter mit Ährenkranz.

Die frühesten griechischen Münzen vom Ende des 7.-1. Hälfte 6. Jhs. v. Chr. fand man im Artemision in Ephesos. Von da an verbreitete sich die Münzprägung auffallend schnell: von den ostgriechischen Städten über die Inseln, die Schwarzmeerregion, das griechische Mutterland und, mit den, wegen Überbevölkerung oder vor der persischen Expansion ausweichenden, griechischen Kolonisten, zur Kyrenaika, nach Unteritalien und Sizilien. Um ca. 500 v. Chr. war die Münzprägung überall fest etabliert.

Dies geschah vor dem Hintergrund gravierender politischer, sozialer und wirtschaftlicher Änderungen: Die Polis, bei Homer noch die städtisch und vom Tauschhandel geprägte, aristokratisch regierte Siedlung, reorganisierte sich. Die vereinte Bürgerschaft aus Stadt (Asty) und Umland (Chora) lenkte nun politische und wirtschaftliche Geschicke. Schriftquellen, Funde von Eisenspitzen und nach Standardgewicht justierten Stäben aus Gold, Silber und Elektron belegen seit ca. 700 v. Chr. die Existenz normierter Zahlungsmittel. Davon profitierte z. B. noch Solon während seiner Reformen in Athen bei der Regulierung des Silberhandels (575/570 v. Chr.).

Doch nun, durch die Emission der Münzen mit standardisierten Gewichten in den Münzstätten der Poleis, wie in Athen an der Agora, lag die Regie in den Händen des Gemeinwesens. Selbst Zeiten der Tyrannis – jeweils ein Intermezzo auf dem Weg zur Demokratie – taten dieser Entwicklung keinen Abbruch. So setzte Peisistratos (546–527 v. Chr.) in Athen mit der ersten einheitlichen Münzprägung einen Meilenstein (s. CQ 2/2017, S. 2). Verfügte eine Polis über keine eigene Münzstätte, nutzte sie die Emissionen reicher Nachbargemeinden.

Binnen- sowie überregionaler Handel und Zahlungsverkehr nahmen Aufschwung. Das stärkte die Beziehung untereinander und förderte die Konkurrenz. Gemeinsamer Nenner:

die Verwendung von Silber und normierten Münzeinheiten, orientiert an den Standards der Münzstätten wie Athen, Korinth oder Chalkis auf Euböa. Syrakus beispielsweise richtete sich bei seiner Münzprägung seit ca. 520/510 v. Chr. nach attischem Vorbild. Damit wirkte die Münzprägung auch als Katalysator der gesamten gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklung.

Die Münzmotive waren meist religiöser und mythologischer Natur mit Fokus auf Ortsgründung und geografische Lage. Westgriechische Kolonien stellten z. B. gerne den Bezug zur griechischen Mutterstadt her. So visualisierten die Menschen ihre eigene Identität, für sich ebenso wie für Aussenstehende.

Ganz selten war die Themenwahl in jener Zeit politisch motiviert. Selbst die Tyrannen verzichteten auf Namensnennung oder gar ihr Porträt, verewigten allenfalls den Sieg in einem panhellenischen Wettkampf. Als um 480 v. Chr. die sizilischen Poleis Gela und Leontinoi vom Tyrannen-Bruderpaar Gelon (in Syrakus) und Hieron (in Gela) beherrscht wurden, übernahmen die Münzen beider Orte die syrakusanische Quadriga. Jene zierte über Jahrhunderte kontinuierlich die Syrakusaner Emissionen, so auch die von der Galerie Cahn angebotene Tetradrachme (480–475 v. Chr.) auf S. 6.

Knapp 30 Jahre jünger, stilistisch im «Strengen Stil» geprägt, eine weitere Tetradrachme der Galerie Cahn aus Syrakus (Abb. 1-2). Die gleichen Motive wurden hier vom Stempelschneider feiner, differenzierter gestaltet: vorne die Quadriga mit noch archaisch anmutendem, bärtigen Wagenlenker im langen Gewand, einen Kentron (Treibstab) in der Linken. Die schwebende Nike hält den Siegeskranz über die Pferdeköpfe. Kopf- und Körperhaltung der Pferde erscheint gelöster, feiner gestaffelt. Im Abschnitt unter der Laufleiste der sich windende Leib eines Ketos' (Seeungeheuer), weshalb die Münze zur sog. Ketos-Gruppe (474–450 v. Chr.) zählt. Die Nymphe Arethusa auf der Rückseite trägt ihr Haar mit schmaler Binde klassisch frisiert und im Nacken zum Knoten gebunden. Die Augen mit Pupillenbohrung und die schwere Rundung des Kinns tragen deutlich frühklassische Züge. Vier Delphine rahmen den Kopf im Uhrzeigersinn.



Abb. 3-4: DIDRACHME METAPONT. G. 10 g. Dm. 2 cm. Silber. Magna Graecia, Metapont, um 350-330 v. Chr. CHF 5'400

Syrakus präsentiert sich selbstbewusst: die Quadriga als Rückgriff auf die von einem Zeuspriester aus Olympia begleitete Gründung durch korinthische Siedler; Nike als Reminiszenz an einen aristokratischen Sieg im Wagenrennen. Den Ketos interpretiert die Forschung als Symbol der Seeherrschaft Syrakus' nach dem Sieg des Tyrannen Hieron über die Etrusker bei Kyme (474 v. Chr.). Die Personifikation der Quelle Arethusa auf der vorgelagerten Insel Ortygia bietet den loka-

len Bezug. Delphine, Apollons Begleiter der Seefahrt, symbolisieren Syrakus' schützende Häfen. Die Umschrift «ΣΥΡΑΚΟΣΙ-ΟΝ». Die Personifikation der Quelle Arethusa au benennt mit Stolz die Bürgerschaft. Im Hellenismus sollte sich das ändern, doch dazu in der nächsten Ausgabe.

Aus Metapont am Golf von Tarent stammt die zweite, hier von Cahn angebotene, 350-330 v. Chr. emittierte Didrachme (Abb. 3-4).

Die Vorderseite mit Rückgriff auf den Gründungsmythos: Die Beischrift «ΛΕΥΚΙΠ(ΡΟΣ)» identifiziert den Bärtigen mit hochgeschobenem, korinthischen Helm als den Anführer der Achaier, Leukippos, der bei der Gründung um 680 v. Chr. mit einer List den Tarentinern in der östlichen Nachbarschaft das benötigte Land abrang (Strabon, *Geographie* 6, 264).

Auf der Rückseite eine mit plastischen Körnern und feinen Grannen sehr naturalistisch geprägte Gerstenähre. Vom Hochblatt rechts erhebt sich eine Taube; die Beischrift «AM(I)» darunter nennt den für die Münzmission zuständigen Stadtbeamten. Die Beischrift «META» verweist abgekürzt auf die Bürgerschaft. Kontinuierlich symbolisiert die Ähre auf den Münzen vom 6.-3. Jh. v. Chr. den für die Polis essentiellen Getreideanbau in der fruchtbaren Chora. Weil dafür der Beistand der Fruchtbarkeitsgöttin Demeter und ihrer Tochter Persephone unverzichtbar war, stellten Münzen mit den Abbildern dieser Göttinnen, wie auf dem hier auf S. 6 angebotenen Stater (430-400 v. Chr.), eine zweite, bedeutende Gruppe der Metapontiner Emissionen.

## Die Debatte

# «... aber viel schöner in einer Photographie.»

## Aufnahmen antiker Skulpturen seit dem 19. Jahrhundert

Von Detlev Kreikenbom

«... aber viel schöner in einer Photographie.» Diese Bemerkung fügte der Basler Kulturhistoriker Jacob Burckhardt (1818-1897) der Beschreibung einer Skulptur in den Vatikanischen Museen an. Die Statue selbst, die Darstellung einer Nymphe mit einer Muschel, qualifizierte er an sich schon als schön. Ihre Abbildung übertreffe sie gleichwohl noch.

Burckhardt sammelte leidenschaftlich bildliche Wiedergaben von Architekturen, Skulpturen und Malereien, antiken wie nachantiken. Den Fundus bildeten Stiche und Radierungen, die er mit der Zeit durch Fotografien ergänzte. Er schätzte das neue Bildmedium sehr; in ihm erkannte er das Potential einer Wiedergabetreue, wie sie die traditionellen grafischen Möglichkeiten nicht gewährleisten konnten. Und zugleich sah er, klarer als mancher seiner Zeitgenossen, dass die Fotografie nicht objektiv ist.

Zu jener Zeit war bereits ein breites Angebot käuflich erwerbbarer Abzüge von Glasplatten-negativen verfügbar. Berufsfotografen wie Anderson, Brogi, Sommer und besonders die Gebrüder Alinari hatten die Ablichtung archäologischer Objekte in ihr Programm aufgenommen. Sie alle suchten die Darstellung einzelner Objekte zu «objektivieren», indem sie sie in einen neutralen, zumeist schwarzen Hintergrund setzten, Kontexte somit gezielt ausblendeten (Abb. 3). Skulpturen erfuhren für die Aufnahmen eine einheitliche, kaum modellierende Ausleuchtung, die jedoch allen Details Rechnung tragen sollte. In Verbindung mit langen Belichtungszeiten entstanden Wiedergaben, die bis heute in ihrer Präzision vielfach unübertroffen sind.

Als gegen Ende des 19. Jahrhunderts Bildeditionen antiker Skulpturen mit archäologisch-wissenschaftlichem Anspruch auf den

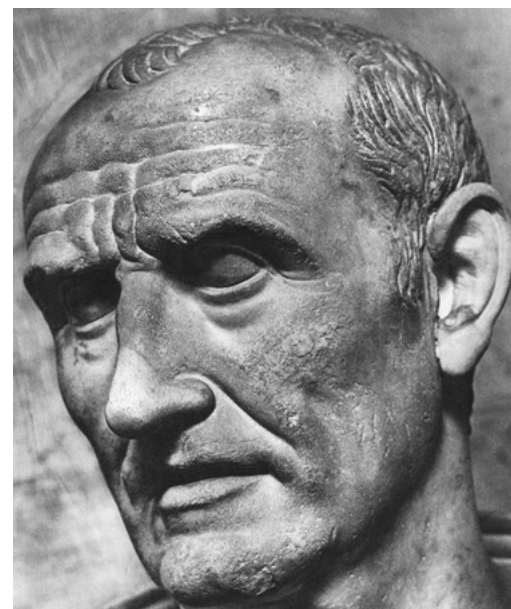


Abb. 1: Bildnis, sog. Marius. München, Glyptothek. Foto: Ilse Schneider-Lengyel



Abb. 2: Statuen männlicher Jugendlicher von der Athener Akropolis. Foto: Hermann Wagner

Plan traten, änderte sich an den Maximen der Werkpräsentation nichts. Der Hintergrund blieb neutral, die Darstellung gewissenhaft und detailgenau. Erst um 1930 setzte eine Reaktion gegen die nunmehr als nüchtern oder kalt verstandenen Fotos ein. Dem Archäologen Ernst Langlotz erschien 1929 eine auf einheitlich schwarzem Grund abgebildete, überdies nachkonturierte Skulptur als «unkörperliche Silhouette». Angemahnt wurde zu jener Zeit eine Wiedergabe, die der ursprünglichen Aufstellung und deren Lichtverhältnissen gerecht würde. So nahm 1936 der Fotograf Hermann Wagner Skulpturen des 6. und frühen 5. Jahrhunderts v. Chr. unter freiem Himmel auf, nachdem sie eigens zu diesem Zweck aus dem Athener Akropolismuseum herausgebracht worden waren (Abb. 2). Die oft wieder abgedruckten Bilder zeugen auf doppelte Weise von dem Ziel einer Verlebendigung der Marmorwerke: Zum einen bevölkern junge Männer und Frauen scheinbar ihren historischen Kontext, wenngleich sich das Ambiente der Akropolis grundlegend geändert hat. Zum anderen sorgt das von oben auf die hellen Marmorkörper fallende, intensive Licht für eine Betonung der Plastizität mit gespannten Oberflächen und kontrastierenden Schatten.

Die Interpretation von Körpern und Gesichtern durch dezidierte Ausleuchtung war zu jener Zeit ein Anliegen mehrerer Fotografen. Ihr prominentester Vertreter, Walter Hege, dem überragende Aufnahmen sowohl der Olympiasculpturen als auch der Naumburger Stifterfiguren zu verdanken sind, lobte «die

ke gemäss ihrem künstlerischen Selbstverständnis. Allen drei und zahlreichen weiteren Fotografen seit den 30er Jahren des letzten Jahrhunderts war es aber ein Anliegen, dem jeweils einzelnen Werk in der Wiedergabe Reverenz zu erweisen. Das war aus archäologisch-wissenschaftlicher Perspektive keine Selbstverständlichkeit. Denn in dem Moment, in dem eine Skulptur nicht als individuelle Leistung, sondern als Beispiel einer serienproduzierten Reihe oder gar als Teil einer serienproduzierten Reihe verstanden wird, wechselt notwendig auch die Anforderung an die Fotografie. Das Bild hat unter dieser Massgabe als Grundlage einer Dokumentation nach festen Kriterien zu fungieren, um exakte Vergleiche zu ermöglichen. Gegenstand solcher Betrachtung sind primär die zahlreichen antiken Kopien griechischer Statuen und die typologisch gebundenen römischen Bildnisreihen. Der Wunsch nach solchermaßen zweckdienlichen Fotografien wurde schon im späten 19. Jahrhundert geäussert. 1974 hat dann der Archäologe Klaus Fittschen mit aller Entschiedenheit dargelegt, nach welchen Regeln die Aufnahmen zu realisieren seien: Porträts habe man stets in Augenhöhe und stets in strenger Vorderansicht, in strengem Profil und auch in Rückansicht zu fotografieren. Einige Jahre später erweiterte Ernst Berger, Direktor des Basler Antikenmuseums, die Postulate auf die Wiedergabe von Statuen von voller Grösse und definierte eine methodische Präzisierung, indem er zusätzlich festlegte: Skulpturen seien unter konstant gleichen Lichtverhältnissen, aus jeweils demselben Abstand und mit Teleobjektiven

feine schöne Plastik», die die Sonne an einem Bildwerk zutage fördert. Hartes Kunstlicht setzte dagegen die Lyrikerin und Fotografin Ilse Schneider-Lengyel ein, als sie sich mit römischen Bildnissen auseinandersetzte. Ihre 1940 publizierten Aufnahmen zielen auf eine expressionistische Charakterisierung der Dargestellten mit schroff addierten Formelementen. Manche Gesichter erfahren in doppeltem Sinne eine «Versteinierung» (Abb. 1).

Hermann Wagner und Walter Hege arbeiteten mit Archäologen und Kunsthistorikern zusammen; Ilse Schneider-Lengyel gestaltete ihre Arbeiten frei und interpretierte die Wer-

von identischen Brennweiten zu erfassen. Er selber löste diese Forderungen 1992 in der Dokumentation zur Basler Ausstellung «Der Entwurf des Künstlers» ein.

Fotografien bilden ein unverzichtbares Mittel der Erinnerung und der Verständigung in allen Kunstgattungen und somit auch in der Skulptur. Mehr aber noch als Werke der Flächenkunst sind freiplastische Arbeiten geradezu anfällig für vielfältige bildliche Interpretationen, abhängig von ästhetischen Vorgaben, Funktionszuweisungen und Erkenntnisinteresse am Dargestellten. Auch neuere Aufnahme- und Reproduktionstechniken generieren kein untrügliches Abbild, selbst wenn sie Dreidimensionalität für sich beanspruchen können. Das Bild ist niemals gültiger Ersatz für das Original, aber eben manchmal schöner als dieses.

Nachweise:

Zitat Jacob Burckhardt: Nachträge zur antiken Sculptur. Rom 1875, Blatt 13. Unpubliziert; Staatsarchiv Basel, PA 207, 148. – Zitat Ernst Langlotz: Rezension zu: Johannes Sieveking, Carl Weickert, Fünfzig Meisterwerke der Glyptothek König Ludwig I, Gnomon 5, 1929, 484. – Zitat Walter Hege: Wie ich die Akropolis photographierte, Atlantis 2, 1930, 249.

Abb. 1: Ludwig Goldschneider, Ilse Schneider-Lengyel, Roman Portraits (London 1940) Taf. 40. – Abb. 2: Ernst Langlotz, Walter Herwig Schuchhardt, Archaische Plastik auf der Akropolis (Frankfurt am Main 1941) Taf. 41. – Abb. 3: München, LMU, Institut für Klassische Archäologie.



Abb. 3: Statue eines Fischers. Rom, Vatikanische Museen, Galleria dei Candelabri

## Weiterführende Literatur:

Wolfgang Züchner, Über die Abbildung. Winkelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, Bd. 115 (Berlin 1959). – Klaus Fittschen, Über das Photographieren römischer Porträts, Archäologischer Anzeiger 1974, 484-494. – Ernst Langlotz, Über das Photographieren griechischer Skulpturen, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 94, 1979, 1-17. – Barbara Kopf, Skulptur im Bild. Visuelle Dokumentation und deren Beitrag zur Entwicklung der archäologischen Wissenschaft, in: Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft, hrsg. von Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Berlin 2007) 149-167. – Ortwin Dally, Zur Archäologie der Fotografie. Ein Beitrag zu Abbildungspraktiken der zweiten Hälfte des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts. Winkelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, Bd. 143 (Berlin 2017).



**Detlev Kreikenbom:** Studium in Berlin, Kiel und Rom. Dissertation: «Griechische und römische Kolossalporträts». Habilitation: «Bildwerke nach Polyklet». Museumstätigkeiten in Frankfurt a. M., Lehrstuhlvertretungen und Gastprofessuren in Berlin, Giessen und Köln. Seit 1998 Universitätsprofessor in Mainz, seit 2000 Forschungen in Libyen und Syrien. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der antiken Plastik, kulturelle Kontakte in Nordafrika und Vorderasien, Rezeption der Antike, Wissenschaftsgeschichte. Mitglied der Archäologischen Gesellschaft Berlin, korrespondierendes Mitglied des Deutschen Archäologischen Instituts.

## Impressum

**Herausgeber**  
Jean-David Cahn  
Malzgasse 23  
CH-4052 Basel  
+41 61 271 67 55  
mail@cahn.ch  
www.cahn.ch  
ISSN 2624-6368

**Redaktion**  
Jean-David Cahn  
Yvonne Yiu

**Autoren**  
Jean-David Cahn  
Martin Flashar  
Ulrike Haase  
Detlev Kreikenbom  
Gerburg Ludwig  
Yvonne Yiu

**Fotos**  
Niklaus Bürgin  
Ulrike Haase  
Yvonne Yiu

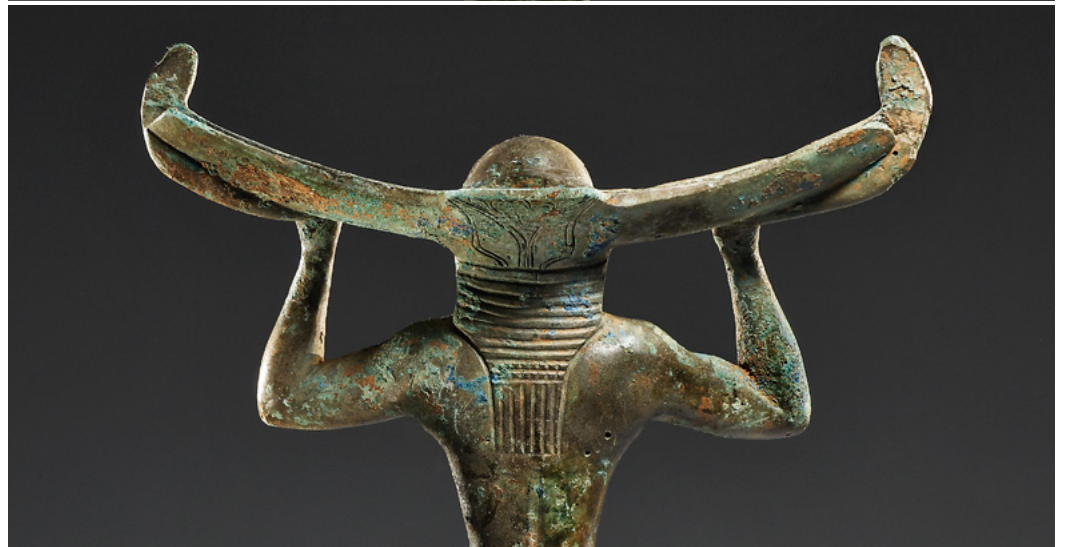
**Gestaltung**  
Michael Joos  
Yvonne Yiu

**Druck**  
Druckerei Deiner  
www.druckerei-deiner.de

## Meine Auswahl

## Ein lakonischer Kouros

Von Jean-David Cahn



HENKEL IN GESTALT EINES KOUROS. H. 21 cm. Bronze. Griechisch, lakonisch, ca. 570 v. Chr. Preis auf Anfrage

Kürzlich machte ich eine Entdeckung: ein ungewöhnlich grosser Henkel in Gestalt eines Jünglings, der wohl von einer Patera, vielleicht aber auch von einem Spiegel stammt. Diese hervorragende Plastik wurde irrtümlicherweise als westgriechisch bezeichnet und viel später datiert. In der Tat handelt es sich jedoch um eine seltene lakonische Bronzearbeit.

Der Körper des Jünglings ist von bemerkenswerter Schlankheit und doch kräftig gebaut mit mächtigen Schultern und Oberschenkeln sowie angespannten Glutäen. Die Abdominalmuskeln sind präzise geritzt und jeder einzelne ist leicht gewölbt. Die Schienbeine sind mit einem feinen Grat versehen, der oben durch knospenförmige Kniescheiben abgeschlossen wird, ähnlich der früharchaischen Skulpturengruppe des Kleobis und Biton von ca. 580 v. Chr. Die Rückseite wurde mit gleicher Sorgfalt gestaltet. Das dichte, getrepte Haar fällt weit

über die Schultern hinab und endet in fein geknüpften Strähnen. Ferner ziert eine fein geritzte Lotosknospe die sichelförmige Halterung, in die der Rand der Patera einfügt wurde.

Das Gesicht ist durch eine kräftige Nase, wulstige Lippen und mandelförmigen Augen unter scharfkantigen Brauenbögen charakterisiert. Diese Elemente sind parataktisch nebeneinander angeordnet, bilden aber ein kompaktes Ganzes. Ein aussergewöhnliches Motiv sind die beiden Schlangenvorderteile, die der Jüngling wie Peitschen emporhält. Lillian Stoner wird in CQ 1/2019 näher hierauf eingehen.

Diese herrliche Bronze mit einer wunderbaren grau-grünen, glänzenden Patina wurde von der mir vertrauten und leider verstorbenen Berner Sammlerin und Händlerin, Elsa Bloch-Diener (1922-2012) vor 1976 erworben.

## Aus Hephaistos' Schmiede – Metallarbeiten der Antike

Jeden Monat Neues auf  
www.cahn.ch

STATUETTE EINES SCHAUSPIELERS. H. 13,7 cm. Bronze. Ausgestattet mit einem langärmligen, gegürteten Obergewand, langen Hosen mit Fellstruktur, niedrigen Stiefeln und Maske mit charakteristischer Mundöffnung, repräsentiert der leicht dickbauchige Gefährte mit langem, zotteligen Haar den Typus des Sklaven der Neuen Attischen Komödie. Er steht vor einem Altar (?), auf dem eine Schauspielermaske abgelegt ist. Intakt. Vorm. Privatslg. Frankreich. Mit Piasa, Paris, Auktion 28.-29.6.2004, Los 414. Mit Royal Athena Galleries, New York, Kat. Art of the Ancient World XXI, 2010, Nr. 62 mit Abb. Römisch, 2.-3. Jh. n. Chr. CHF 22'000



TETRADRACHME. G. 20 g. Dm. 2,3 cm. Silber. Vorderseite: Bärtiger Wagenlenker, mit langem Chiton bekleidet, eine Peitsche in seiner rechten und die Zügel in der linken Hand haltend. Er führt eine im Schritt gehende Quadriga nach rechts; darüber schwebt Nike nach rechts, die Pferde bekränzend. Die Quadriga nimmt Bezug auf die von einem Zeuspriester aus Olympia begleitete Gründung Syrakus'. Rückseite: Kopf Arethusas nach rechts. Sie trägt eine Halskette und ein Perlen diadem; das Haar ist in einem Krobylos aufgebunden, der das Diadem überdeckt. Der Kopf ist von vier im Uhrzeigersinn schwimmenden Delphinen umgeben. Die Inschrift «ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ» bezeichnet den Namen der Bürgerschaft. Boehringer 166; SNG ANS 51. Ehem. Slg. A. Maly, erworben 1966 von Bank Leu. Westgriechisch, Sizilien, Syrakus, um 480-475 v. Chr. CHF 8'600



STATER, METAPONT. G. 10 g. Dm. max. 2,3 cm. Silber. Vorderseite: Kopf der Demeter nach rechts. Sie trägt einen Ohrring; ihr Haar ist durch ein gekreuztes Haarband nach oben gebunden; einzelne Löckchen umspielen den Kopf; das Ende der Binde flattert im Nacken. Rückseite: Naturalistisch geprägte Gerstenähre mit plastischen Körnern und fünfzehn feinen Grannen; links ein gewundenes, sog. Hochblatt. Die Beischrift «META» benennt abgekürzt die Bürgerschaft. Vorm. Hess-Leu 9, 2.4.1958, Nr. 13. Danach Slg. R. Maly. Metapont, um 430-400 v. Chr. CHF 4'300



KETTE MIT DREI GOLDANHÄNGERN IN FORM EINER FRAUENBÜSTE. H. ca. 2,8 cm. Gold. Die drei Appliken gleicher Grösse, die in antiker Zeit vermutlich ebenfalls in ein Schmuckstück integriert waren, sind jeweils in eine der antiken Form folgende Golddrahmung eingefasst und so zu Anhängern arrangiert, die über mehrere, modern hinzugefügte goldene Gliederketten miteinander verbunden sind. Die Frauenbüsten sind jeweils in strenger Frontalansicht wiedergegeben und zeigen vermutlich eine (nicht näher spezifizierte Göttin) mit langem, wallendem Haar. S-förmiger Verschluss aus Gold ebenfalls modern. Höhe der antiken Appliken: 2,8 cm. Gesamtlänge der Kette: 43,2 cm. Wohl Nordgriechisch (Thrakien). Ehem. Privatslg. R. S., LA County, vor 1997. Griechisch, hellenistisch, 3.–1. Jh. v. Chr. CHF 11'400



EIN PAAR OHRRINGE. L. 3,3 cm. Gold, hellblaues Glas. Rechteckige Fassung mit hellblauer Glaseinlage, gerahmt von einem feinen Flechtbanddraht. Rückseitig zwei angelötete Ösen, in die jeweils eine Kette eingehängt ist; an deren Enden, durch eine feine Manschette abgesetzt, jeweils eine kleine Glasperle. Eine Glasperle verloren, sonst intakt. Ehem. Privatslg. USA, 1970er Jahre oder früher. Römisch, 1.–3. Jh. n. Chr. CHF 4'500



EIN PAAR OHRRINGE. H. 4,1 cm. Gold, Sardonyx (oder Granat). Bügelohrringe mit in Durchbruchstechnik gearbeiteter Scheibe, in deren Zentrum eine Perle aus Sardonyx auf einen Golddraht aufgezogen ist. Am unteren Rand der Scheibe anschliessend ein durchbrochen gearbeiteter Quersteg floraler Form, an dem vier konische Anhänger aus Goldblech befestigt sind. Anhänger teilweise leicht eingedrückt. Ehem. Privatslg. London, durch Vererbung vom Vater, der die Ohrringe in den 1970er Jahren erworben hat. Römisch, 3. Jh. n. Chr. CHF 4'200



EIN PAAR OHRRINGE. L. 4 cm. Gold, Granat. Bügelohrringe mit sternförmigem Blattkranz, in dessen konkav gewölbtem Zentrum eine Granatperle eingesetzt ist. Am unteren Rand der Scheibe anschliessend ein durchbrochen gearbeiteter Quersteg in Form einer Ranke, von der an drei Ösen Anhänger mit gefassten Granaten hängen. Steg leicht verbogen. Ehem. Privatslg. V. L., Rheinland, erworben ca. 1975. Römisch, 3. Jh. n. Chr. CHF 3'200

DREI GOLDFENE FIBELN. L. max. 7,3 cm. Gold. a) Dragofibel. Bügel mit Knöpfen, Querröhre und seitlichen Vorsprüngen. Der lange Nadelhalter mit reichhaltigem Granulationsdekor in Form versetzt angeordneter Dreiecke. Intakt. b)-c) Langfüssige Navicella-Fibel. Der in der Mitte seitlich ausgebauchte Bügel geht über eine dreifache Spiralwindung in die lange Nadel über, das kleinere Exemplar unten geschlossen. Intakt. Vorm. Slg. W. Rosenbaum, Ascona, Schweiz, vor 1984. Etruskisch, 7. Jh. v. Chr. CHF 8'500





MESSER MIT RAUBVOGELKNAUF. L. 17,2 cm. Bronze mit hohem Zinngehalt, Eisen. Das Ende der Eisenklinge mit Haftmaterial in einer polygonalen Ansatzfülle fixiert. Ein dreifaches Wulstband leitet zum figural gestalteten Griff über. An dessen Ende hockt ein pickender Raubvogel mit langen Krallen auf einem stilisierten Baum. Augen als grosse Ringe gepunzt; flache Noppen markieren Flügel und Bauminnes. An Basis und Mitte der Schneide Ergänzungen. Fehlstelle an Griff Rundung. Die sehr gut erhaltene Oberfläche bringt den hohen Zinngehalt deutlich zur Geltung. Das flache Relief bedingt eine geschmeidige Handlage des Griffes. Die stilisierte Ausführung folgt dem sog. «Perm Animal Style» der Steppenvölker vom Ural bis ins Gebiet des Jenissei und Ob. Griff aus zwei Hälften gegossen und poliert. Ehem. Privatslg. W. L., USA, frühe 1990er Jahre. Nordöstlicher Ural-West-sibirien, 5.–10. Jh. n. Chr. CHF 6'800



MESSER MIT WOLFSKOPF ALS GRIFFENDE. L. 19,9 cm. Bronze, Eisen. Die sich zur Spitze hin verjüngende Eisenklinge wird von einem kunstvoll gestalteten Griff aus massiver Bronze gehalten. Sein unterer Teil ist als Säule mit gedrehten Kanneluren gestaltet. Sie wird zu beiden Seiten von Blattkapitellen begrenzt. Der Griff schliesst mit einer Protome in Gestalt eines Wolfskopfes ab. Dieser ist plastisch sorgfältig durchgeformt und zeigt feine Gravuren zur Angabe der Fellstruktur. Klinge korrodiert; wenige kleine Fehlstellen am unteren Rand der Klinge geschlossen. Ehem. Privatslg. Grossbritannien, erworben vor 1980. Römisch, 1.–2. Jh. n. Chr. CHF 3'800



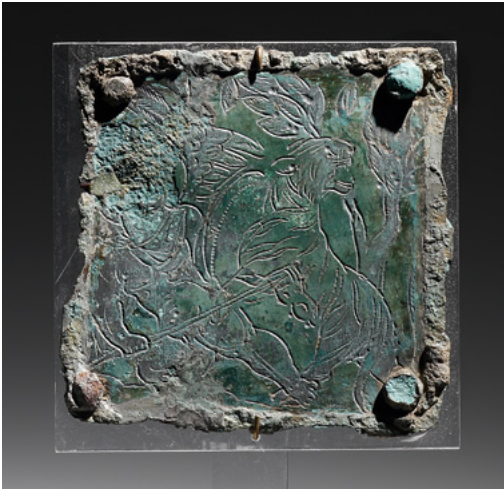
AUFSATZ IN GESTALT EINES STILISIERTEN MÄNN-  
ERKOPFES. H. 6,4 cm. Bronze. Stilisiertes Gesicht eines Mannes mit Kugelaugen, vorspringender Nase und breitem Mund. Die Ohren plastisch hervorgehoben. Auf dem Kopf ein Stiftaufsatz mit gewölbtem Element, dessen glatte Oberseite eine Kreuzmarkierung aufweist. Ansatz des Halses erhalten. Kleine Abplatzung an Oberlippe. Wohl als Aufsatz einer Gewandnadel zu denken. Ehem. Privatslg. Martini, erworben in den 1990er Jahren. Griechisch, geometrisch, 8. Jh. v. Chr. CHF 6'800



KREUZAXT. L. 11 cm. Bronze. Axtklinge. Kurze, zylindrische Tülle mit Relief aus diagonalen Schraffuren und Punkten innerhalb viereckiger Register. Parallel zur Schäftung ausgerichtete Klinge und horizontal orientiertes Nackenblatt. Unterseite der Klinge nach unten ausschwingend, Schneide leicht gerundet und mit Gebrauchsspuren. Schneide des Nackenblatts ebenfalls gerundet. Intakt. Vorm. Hotel Drouot, Paris, 14.4.1991, Los 1. Danach Privatslg. D., Paris. Luristan, Iran, Eisenzeit Phase III, 8.–7. Jh. v. Chr. CHF 800



MÄNNLICHES IDOL. H. 4,7 cm. Bronze. Die stark schematisierte, stehende Figur zeichnet sich durch übergrosse Hände aus, die im Adorationsgestus neben dem Kopf erhoben sind. Auf der Hinterseite des Hauptes befindet sich ein Dübelloch, was auf eine Verwendung des Objektes als Applik hinweist. Die linke Hand und der Oberkopf sind leicht bestossen. Vorm. Slg. Levkovic. Danach Slg. Dr. Wassilijew. Westasien, 8.–7. Jh. v. Chr. CHF 3'400



**BESCHLAG MIT JAGDSZENE.** H. 6 cm. Zinnbeschichtete Bronze. Die verzinnete Bildfläche ist plastisch gegen eine etwa 4 mm breite Randzone abgesetzt und weist in den Ecken vier Nieten zur Befestigung auf. Dargestellt ist ein sich aufbäumendes Tigerweibchen vor einem Baum, das von Eros im Ausfallschritt mit einer Lanze im Unterleib durchbohrt wird. Bemerkenswert ist die stilsichere, detaillierte Ausführung der Ritzzeichnung. Sehr seltene Darstellung. Womöglich Beschlag eines Kästchens. Kleinere Ausbrüche am Rand. Stellenweise grüne Patina. Ehem. Privatslg. Österreich, erworben in den 1980er Jahren im Wiener Kunsthandel. Römisch, 2.-4. Jh. n. Chr. CHF 2'200

**STATUETTE EINES JÜNGLINGS MIT PANFLÖTE.** H. 10,1 cm. Bronze. Aufrecht stehender junger Mann, das Gewicht auf beiden, eng stehenden Beinen ruhend. Linker Fuss leicht nach vorne gerückt. Mit der linken Hand hält der Junge die Panflöte vor die Brust; der rechte Arm hängt leicht angewinkelt herab. Die Details des Gesichtes sind nachträglich eingekerbt. Durch die Füße und am Oberkopf feine Bohrungen. Rechte Hand und linker Vorderfuss abgebrochen. Etruskisch, 490-470 v. Chr. CHF 9'800



**APPLIKE IN GESTALT EINER VICTORIA.** H. 16,5 cm. Bronze. Die Siegesgöttin ist mit grossen Flügeln nach rechts eilend dargestellt, wobei die der Darstellung innewohnende Bewegungsdynamik durch die Kopfwendung und das sich aufbausende Gewand zusätzlich gesteigert wird. Sie trägt einen gegürteten Peplos, der auf beiden Schultern mit runden Fibeln fixiert ist und dessen Überschlag bis auf die Hüften reicht. Um ihren linken Arm ist lose ein Manteltuch geschwungen. Die mächtigen Flügel weisen feinteilige Ziselierungen auf. Die prachtvolle Applik lässt sich aufgrund der Darstellung am ehesten im militärischen Kontext verorten. Vorm. Slg. J., Bretagne, 1940er Jahre. Römisch, 2. Hälfte 1.-2. Jh. n. Chr. CHF 22'000



**CISTAFUSS ALS LÖWENPRANKE MIT SCHWÄNEN.** B. 9,2 cm. Bronze. Eckstück einer Cista mit Löwenpranke als Fuss. Zwei Schwäne auf einem Akanthusblatt mit Volute. Rückseitig Auflagekante für den Ansatz der Cista-Ecke. Drei Flügelspitzen bestossen bzw. verloren. Ehem. Slg. L.-G. Bellon (1819-1899). Altes Slg.-Etikett «323». Etruskisch, 1. Hälfte 3. Jh. v. Chr. CHF 3'800



**GROSSES PHALLUS-AMULETT.** B. 7,2 cm. Bronze. Über einem hängenden Skrotum befindet sich ein Phallus mit Glans Penis links und Faust rechts. An den drei unteren Ösen wurden Glöckchen befestigt, die obere diente zur Aufhängung. Rückseite leicht eingetieft. Intakt. Ehem. Privatslg. London, 1950er Jahre. Danach Kunstmarkt England, 2012. Römisch, 2. Jh. n. Chr. CHF 900

## Rezept

# «Ohne Salz kein menschenwürdiges Leben»

## Salz in der römischen Antike

Von Yvonne Yiu



Sardellen und Meersalz für die Zubereitung von *garum* und *allec*. V.l.n.r.: SCHALE MIT STEMPELDEKOR. Dm. 17 cm. Ton, schwarzer Firnis. Kampanisch, 4. Jh. v. Chr. CHF 800. SALZSTREUER. H. 3,1 cm. Bronze. Römisch, 1.-3. Jh. n. Chr. CHF 480. KANNE. H. 18,3 cm. Silber. Römisch, 2.-3. Jh. n. Chr. CHF 7'800. KLEINE SCHALE. Dm. 12,2 cm. Ton, schwarzer Firnis. Kampanisch, um 330 v. Chr. CHF 240.

«Beim Herkules», entfährt es Plinius dem Älteren in seiner *Naturalis historia*, «ohne Salz [gibt es] kein menschenwürdiges Leben.» (31,41). Mit Nachdruck betont auch Symmachus, einer der Tischgenossen in den *Quaestiones convivales* des Plutarch, wie wichtig das Salz ist. Seiner Meinung nach ist ohne Salz «überhaupt gar nichts essbar [...], unter allen Arten von Zukost ist Salz die vorzüglichste.» Sehr treffend beobachtet er: «Denn wie die Farben des Lichts bedürfen, so bedarf der Geschmackssinn des Salzes.» (4,4).

Salz war aber weit mehr als ein Genussmittel. Es war unentbehrlich für die Konservierung der verschiedensten Speisen, Bestandteil zahlreicher medizinischer Rezepturen und wurde auch in der Viehwirtschaft und in handwerklichen Verfahren eingesetzt. Entsprechend wichtig war es, die Versorgung mit Salz sicherzustellen. Bereits Ancus Marcius, der mythische vierte König Roms (r. 640–616 v. Chr.), soll gemäss Titus Livius als erste römische Kolonie die Stadt Ostia gegründet und dort Salinen erbaut haben. (*Ab urbe condita* 1,33). Dadurch konnte die Abhängigkeit von

den Etruskern, die in Veji am gegenüber liegenden Ufer des Tibers Salz herstellten, vermieden werden.

In den Salinen an der Tibermündung, die schätzungsweise bis zu 10'000 Tonnen Salz pro Jahr produzieren konnten, wurde das Meerwasser in grossen Becken verdunstet (S.A.M. Adshead, *Salt and Civilization*, 1992, 29), eine Methode, die auch Plinius beschreibt: «Das gewöhnliche und meiste [Salz] wird in Salzgruben gewonnen, in die man Meerwasser mit süsssem Wasser einleitet, besonders aber mit Hilfe von Regen und vor allem mit viel Sonne und Mond ohne [deren Hilfe] es nicht eintrocknet.» (NH 31,39). Wozu Süss- und Regenwasser notwendig waren, bleibt unklar, doch möglicherweise diente es dazu, die bitteren Magnesiumsalze aus dem Salz herauszuwaschen (Adshead, 31). Meersalz wurde in zahllosen weiteren Salinen entlang der Mittelmeerküste hergestellt. Seine Vorherrschaft auch in der Vorstellungswelt der Menschen spiegelt sich in der Behauptung des Symmachus: «Und unter all den Dingen, welche die Erde hervorbringt, finden

wir keines wie das Salz, welches wir einzig vom Meer erhalten können.» (QC 4,4).

Salz wurde aber in der Antike auch mit anderen Verfahren, die teilweise bereits in vorgeschichtlicher Zeit verwendet wurden, gewonnen. Es konnte in Salzseen, die saisonal austrockneten, geschürft werden – Plinius erwähnt unter anderem den See von Tarent: «In der sommerlichen Sonnenhitze [trocknet er] aus, und der ganze See, der übrigens nur mässig gross und von einer Tiefe nur bis zum Knie reicht, wird zu Salz.» Ferner wurde es durch das Eindampfen von Sole aus Quellen hergestellt. «In Chaonien», beispielsweise, «kocht man das Quellwasser und bereitet daraus nach dem Abkühlen ein schwaches und nicht weisses Salz.» Steinsalz, schliesslich, wurde im Tagebau sowie in Bergwerken abgebaut: «Es gibt auch Berge aus natürlich gewachsenem Salz, wie in Indien der Oromenos, wo es wie in Steinbrüchen gebrochen wird und aufs Neue entsteht; die Könige haben grössere Einkünfte daraus als aus Gold und Perlen. Man gräbt es auch aus der Erde, wo sich die Feuchtigkeit offenbar verdichtet hat, wie in Kappadokien.» (NH 31,39).

Das Salz fand auf verschiedenste Weise seinen Weg auf die Tafel der Römer, wo es eine so innige Verbindung mit dem Essen überhaupt einging, dass Cicero in seinem Dialog über die Freundschaft, *Laelius de amicitia*, bemerken konnte: «Und das Sprichwort ist wahr: Man muss viele *modii* Salz miteinander essen, um das Geschenk der Freundschaft voll auszuschöpfen.» (67). In einer überraschenden Konkretisierung dieser Metapher für einen grossen Zeitraum erfahren wir bei Cato dem Älteren, dass ein *modius* (ca. 8,7 Liter) eine angemessene Jahresration an Salz für ein Gesindemitglied sei. Das Salz wird im Abschnitt über die Beikost erwähnt, wird also den Lebensmitteln zugeordnet, die für etwas Abwechslung auf dem Speisezettel des Gesindes sorgten: eingelegte Falloliven, reife Oliven, die sich nicht für die Ölproduktion eignen, der Bodensatz, der von der *garum*-Herstellung übrig blieb (*allec*), Essig, ein *sextar* (ca. 550 ml) Olivenöl pro Monat und der erwähnte *modius* Salz. (*De agri cultura* 58).

Ein Teil dieses Salzes wurde gewiss verwendet, um Speisen zu würzen, wie beispielsweise beim Kohlsalat, den Cato im Kapitel über den Kohl und seine Heilkräfte sehr empfiehlt:

## Catos Kohlsalat (AC 157)



«Und wenn Du Kohl kleingeschnitten, gewaschen, getrocknet, mit Salz [bestreut] und Essig besprengt essen willst – nichts ist gesünder.»

Allerdings ist die Salzzration so gross, dass sie wohl auch für die Konservierung von Lebensmitteln verwendet wurde. Nicht nur Fleisch wurde gesalzen und gepökelt; Columella empfiehlt in seinem landwirtschaftlichen Traktat *De re rustica* die verschiedensten Gemüsesorten, unter anderem Zwiebeln, in einer Mischung aus Essig und Salzlake einzulegen.

## Columellas eingelegte Zwiebeln (RR 12,10)



Man nimmt «pompeianische oder askalonische Zwiebeln [...] bestreut sie mit Thymian oder Bohnenkraut und legt sie in einen Tontopf, übergiesst sie mit einer Brühe, die zu drei Teilen aus Essig, zu einem aus Salzlake besteht, und bedeckt sie mit Bohnenkraut so, dass die Zwiebeln niedergedrückt werden.»

Zur Herstellung der Salzlake wird ein Körbchen Salz in ein Gefäss voll Regenwasser gehängt und solange nachgefüllt, bis das Salz sich nicht mehr auflöst. Ist die Sättigungsgrenze erreicht, sollte ein Stück süsser Käse auf der Lake obenauf schwimmen. (RR 12,6).

Salz war auch unabdingbar für die Herstellung der Lieblingssauce der Römer: das berühmte-berühmte *garum*, auch *liquamen* genannt, dessen Nebenprodukt *allec* Catos Gesinde als Beikost erhielt. Diese «vorzügliche Flüssigkeit» besteht gemäss Plinius «aus den Eingeweiden und anderen Teilen von Fischen, die man sonst wegwerfen würde, und die man mit Salz weich macht, so dass sie eine Brühe aus verfaulenden Teilen darstellt.» Das begehrte *garum sociorum*, das aus Makrelen gemacht wurde, konnte exorbitante Preise ähnlich denen von Salben erzielen. *Garum* wurde aber auch aus vielen anderen Fischarten – meistens eher kleinen – hergestellt. «Schliesslich», stellt Plinius fest, «wurde alles ein Gegenstand des Luxus, und die Sortenvielfalt wuchs ins Unendliche.» Es gab sogar koscheres *garum*, «das aus Fischen ohne Schuppen hergestellt wird [...] für die religiöse Fastenzeit und die heiligen Opfer der Juden.» (NH 31,43-44). Gewöhnliches *garum* scheint aber allgemein erschwinglich gewesen zu sein. In Pompeji etwa wurden *garum*-Behälter in den Häusern von Reich und Arm wie auch in den Tavernen gefunden, und im Preisedikt des Diokletian (301 n. Chr.) entspricht der Preis für Fischsauce ungefähr dem von Öl. (R. Curtis, *In Defense of Garum*, in: *The Classical Journal* 78 (1983) 232-240).

*Garum* wurde sowohl in grossen Anlagen (*cetariae*), insbesondere in Südspanien, Nordafrika und dem Schwarzen Meer, als auch in kleinen Mengen von einzelnen Haushalten produziert. So schreiben zum Beispiel die römischen Ägypter Syra und Psias ihrem Sohn Ision, dass sie nach Möglichkeit Fischsauce für seine Heimkehr zubereiten werden. (P. Ory. 1299). Die ausführlichste Anleitung, wie *garum* herzustellen sei, findet sich in der byzantinischen *Geoponika*, einem Text aus dem 10. Jh. n. Chr., der klar in der Tradition der römischen Landwirtschaftstraktate steht und sich auf zahlreiche antike Quellen bezieht. Von besonderem Interesse ist, dass in einem der vier Rezepte die Mengenverhältnisse von Fisch und Salz angegeben werden: «Die Bithynier bereiten es auf diese Weise: sie nehmen bevorzugterweise kleine oder grosse Mendole, oder, wenn keine vorhanden sind, Sardellen oder Makrelen [...] und werfen diese in einen Backtrog; für jeden *modius* Fisch fügen sie zwei italienische *sextarii* Salz hinzu, vermischen beides gut und lassen [das Gemisch] über Nacht stehen. [Dies entspricht einem Verhältnis von 8:1 oder 15 % Salz.] Dann füllen sie [es] in ein irdenes Gefäss, lassen es zwei bis drei Monate in der Sonne stehen, und rühren es gelegentlich mit einem Stecken um. Dann wird die Flüssigkeit entnommen und in geschlossenen Behältern aufbewahrt. Manche giessen zwei *sextarii* alten Weins auf jeden *sextarius* Fisch.» (20,46).

Sowohl in der *Geoponika* als auch in anderen antiken Quellen werden die Fische, aus denen *garum* gefertigt wird, nicht ausgenommen. Gelegentlich werden sogar zusätzlich Eingeweide von anderen Fischen hinzugefügt. Dies ist sehr wichtig, denn es sind die proteolytischen Enzyme, die in grossen Mengen im Verdauungstrakt der Fische vorhanden sind, die in einem Autolyse genannten Prozess die Proteine in wasserlösliche Aminosäuren und Peptide verwandeln und so den Fisch gewissermassen verflüssigen. Die Zugabe von Salz beschleunigt die Bildung von Flüssigkeit, da es das Wasser aus dem Fisch herauszieht. Des Weiteren verhindert es das Wachstum von unerwünschten Bakterien, die den Fisch verderben könnten, so dass die klare, bernsteinfarbene Sauce nahezu unbegrenzt haltbar ist. (O. Mouritsen et al., *Garum revisited*, in: *International Journal of Gastronomy and Food Science* 9 (2017) 16-28; S. Grainger, *Roman Fish Sauce*, in: *Oxford Symposium on Food & Cookery* 2010, 121-131).

## Garum und allec (nach Geoponika 20,46)



*Garum* und *allec* lassen sich mit Hilfe eines Einkochautomates auch ohne mediterrane Sonne herstellen. 1 kg sehr frische, ganze Sardellen lagenweise mit 150 g Meersalz in ein Gefäss schichten (Bild links) und bei 40 °C inkubieren. Gelegentlich umrühren. Nachdem die Fische sich weitgehend aufgelöst haben (dies kann bereits nach einer Woche sein, Bild rechts), die Brühe durch ein Sieb giessen, um die Gräte zu entfernen. Anschliessend durch ein Tuch seihen, um das *garum* von den Rückständen, dem *allec*, zu trennen.



## Highlight

# Die zwei Seiten des Ganymed

Von Martin Flashar



LEBENSGROSSER TORSO. H. 60 cm. Marmor. Römisch, 1.–2. Jh. n. Chr., nach griechischem Vorbild wohl des 3. Jhs. v. Chr. Preis auf Anfrage

Ein nackter, augenscheinlich männlicher Torso, der spontan anspricht und gleich einzuleuchten scheint ... – mitnichten ist es so einfach. Es fehlen der Kopf samt Hals, beide Arme vom Oberarmansatz an, die Beine ab einer Linie knapp unterhalb des Genitals, das Genital selbst. Alle nicht mehr vorhandenen Partien waren einst feinsäuberlich angestückt, jeweils durch heute noch deutliche Löcher und Einlassungen mit Dübeln und Stiften verbunden. Der Befund reicht aus, um das statuarische Motiv zu rekonstruieren: eine frontal zu erfassende Jünglingsfigur (ohne Pubes) mit auffälliger Torsion im S-Schwung, der rechte Arm gesenkt, der linke ebenfalls, jedoch wahrscheinlich an sehr hoher Stelle aufgestützt (denn nur so erklären sich die steil geneigte Schulterachse und die Fleisch- und Muskelstauung neben der Achsel), rechts das Standbein mit der hochgestemmen Hüfte, links das Spielbein, im Oberschenkel nach vorn geführt, unterhalb zurückgesetzt. Über Attribute kann vorerst nur spekuliert werden.

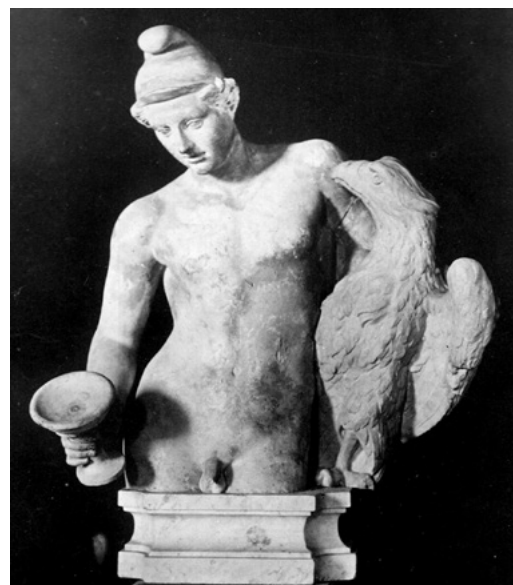
Sogleich denkt man an den Apollon Saurontonos, den Eidechsentöter, durch zahlreiche römische Kopien überliefert. Das ist eine jugendliche, ganz verspielte Version des oft so

brutal strafenden Gottes mit dem Bogen. Der spätclassische Bildhauer Praxiteles hat sie geschaffen, vermutlich schon in den 360er Jahren. Das Bronzeoriginal, meist zu spät datiert, könnte mithin dem Zeitansatz des Schaffenshöhepunkts (*Akmé*) des Praxiteles in der 104. Olympiade (364–361 v. Chr.) zugrunde liegen, den Plinius in seiner Naturgeschichte im Buch über die Metalle (34,50) – aus ihm vorliegenden Quellen – überliefert. Die Gemeinsamkeit ist deutlich, ein schöner (sehr) junger Mann mit jener auffällig starken Biegung des Körpers und ganz ähnlichem statuarischen Aufbau. Doch schnell wird klar, dass dies nicht der Typus des Torsos der Galerie Cahn sein kann. Denn es gibt zwei (wesentliche) Abweichungen: Der linke Arm führt bei dem Torso, obgleich die Achsel nach oben gedrückt ist, deutlich nach unten – beim Sauroktonos hingegen weit nach oben, denn

er lehnt sich an einen Baumstamm, auf der die kleine Echse krabbelt, die er im Begriff ist aufzuspiessen. Zweitens ist der jugendliche Apoll insgesamt nicht so süßlich, so feminin.

Deshalb muss eine andere Lösung gesucht werden. Markant erscheint das Weibliche, das Zwitterhafte des Torsos. Und die sanft-schwellenden Gesässbacken erinnern an ein heranwachsendes Mädchen. Da es sich um eine mythologische Figur handeln muss, kommen zum Beispiel Narkissos, Eros oder Hermaphroditos in Frage. Die Statue des berühmten Hermaphroditos aus Pergamon aus dem 2. Jh. v. Chr. zeigt alsbald eine eindeutig weibliche Brust; aber sie trägt einen Hüftmantel, was bei dem Torso nicht der Fall ist.

Eine Spur ist gelegt durch die Arbeit des Archäologen, Sammlers und Kunsthändlers Paul Arndt (1865–1937), der – im engen wissenschaftlichen Kontakt mit den wichtigsten Forschern seiner Zeit über antike Plastik, besonders Heinrich Brunn und Adolf Furtwängler – von München aus sein Netzwerk aufbaute und manche Sammlungen mit Skulpturen versorgte. Aus dem Nachlass



Der Torso im ergänzten Zustand. Historische Fotografie, vor 1937, im Nachlass Paul Arndt (Universität Erlangen)

Arndts in Erlangen wurde eine Fotografie bekannt, deren Herkunft offenbleibt (er selbst notierte am Rand: «wo?»); Arndt hat die Aufnahme wohl käuflich erworben, kannte den Standort des Objekts jedoch nicht (mehr). Es ist eine Ganymed-Skulptur zu erkennen. Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass es sich mit Sicherheit um eine Ergänzung just des Torsos der Galerie Cahn handelt. Überall dort, wo an dem entrestaurierten Torso die Extremitäten enden, erkennt man Brüche und Anstückungen auf dem Foto. Mehrere Dübellöcher, über der linken Taille, am linken Oberarm und ebenso rechts unter der Achsel und auf Hüfthöhe, sitzen genau dort, wo links die Adlerfigur und rechts der hinabgeführte Arm angefügt waren.

Unter den antiken Ganymed-Skulpturen finden sich tatsächlich Parallelen wie etwa eine römische Marmorgruppe in Neapel (Museo Nazionale, Inv. 6355) aus der Sammlung Farnese. Es mag also die historische Ergänzung (nebenbei interessant, dass sie im Unterkörper nicht ausgeführt wurde, sondern man die Figur im Oberschenkelansatz auf einen profilierten Sockel setzte) zutreffen, und in der Tat der kleine unschuldige Hirtenknabe, von Zeus in Gestalt eines Adlers in den Olymp entführt und dort auch als Mundschenk verdungen, dargestellt gewesen sein. Und antike Quellen bezeugen zudem das Androgyne des Ganymed, nennen ihn sogar «Hermaphrodit». Den stilistischen Ort zeigen Statuen nachpraxitelischer Prägung wie etwa der sogenannte Eros/Genius Borghese.